

Thomas Sternberg

„... du musst dein Leben ändern“ (*R. M. Rilke*)

Über das Verhältnis von Kunst und Ethik

Das Thema steht in einer Reihe von Vorlesungen über Ethik. Mein Part soll die Ethik in der Kunst sein. Von mir als Theologen und Kunsthistoriker erwarten Sie wahrscheinlich eine Abhandlung über grundsätzliche Probleme des Ethischen in der Kunst. Ethik ist der Teil der Philosophie, der es mit dem menschlichen Handeln, genauer mit dem durch Regeln geleiteten richtigen Handeln zu tun hat. Die Ästhetik, die Lehre von der Wahrnehmung, von dem Philosophen Baumgarten Mitte des 18. Jahrhunderts begründet, ist ebenso ein Teilgebiet der Philosophie. Diese beiden Felder wären hier also auf ihre Grenz- und Überschneidungsmengen hin zu prüfen und zu erörtern – wie das in der philosophischen Theoriebildung und Begriffsanalyse mit unterschiedlichen Ergebnissen getan wurde.¹

Ich habe diesen Weg in der Vorbereitung angefangen und gemerkt, dass theoretische Erörterungen über das Verhältnis von Ästhetik und Ethik eine allzu akademische Materie für diesen Vortrag wären. So habe ich mich entschlossen, einige, notwendigerweise fragmentarische Anmerkungen zu unserem Thema mit – zugegebenermaßen – willkürlich zusammengestellten Bildbeispielen zu geben. Am Bild selbst sollen einige Fragen erörtert werden. (Ich bin mir bewusst, dass ich das hier in Erfurt, einem der Zentren der klassischen Moderne und einer intensiven künstlerischen und kunsthistorischen Auseinandersetzung unternehme.)

Deshalb zunächst einige grundsätzliche Einschränkungen: ich befasse mich heute Abend nur mit Bildern – nicht mit Literatur, Musik, Theater und andere Kunstgattungen. Und wenn ich Bilder zeige, so sind es nur Bilder von Bildern, die zwar Informationen über das Gezeigte geben können, das Kunstwerk aber keinesfalls ersetzen. Seien Sie bitte über die großen thematischen und zeitlichen Sprünge nicht zu sehr erstaunt, es geht um das Umkreisen eines Themas; der Ethik durch Anschauung.

In sechs Abschnitten werden wir uns dem Thema nähern: Über Bilder als ein Informationsmedium, das wie die Sprache manipuliert werden kann (1), über Anmerkungen zum Schönen und Guten (2), über Bildwahrnehmung und Gefühl (3), über Bildinhalt und Handeln (4), die Soziale Bewusstseins-schärfung durch neue Symbolik (5) noch einmal zur Weckung von Sensibilität durch das Sehen selbst (6), und schließlich mit einem Beispielen für engagierte Kunst durch Kontrast. Alles das hat in spezifische Weise mit Ethik zu tun.

1. Information und Manipulation durch Bilder

Wir leben heute in einer visuellen Kultur. Das kann man sich schnell bewusst machen, wenn man auf die Dominanz des Bildes in unseren Medien, im Fernsehen, in den Fotos der Zeitungen und Illustrierten achtet. Vom Fernsehen muss gar nicht zuerst gesprochen werden. Seitdem selbst Tageszeitungen sogar farbige Bilder abdrucken, sind wir ständig umgeben von Abbildungen, die Realität vorspiegeln und ihren Charakter als bewusst inszenierte Abbilder vergessen machen. Welche Wirkungen Fotografien und Filmaufnahmen haben, haben uns die schrecklichen Bilder aus dem Gefängnis Abu Ghraib im Irak allzu drastisch verdeutlichen können. Diese Bilder haben unabsehbare Langzeitwirkungen, deren Bedeutung nur ein Vergleich mit dem Schock der Bilder aus den befreiten Konzentrationslagern in unserem Land vor sechzig Jahren verdeutlichen kann.

Die Kommunikation und Information hat sich in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend vom Wort in Schrift und Sprache auf das bewegte oder starre Bild verlagert. Wir konsumieren Informationen immer mehr über Bilder. Nicht nur über Fotografien, sondern auch über grafische Strukturen. „Schaubilder“ und

¹ Neben vielen anderen: Josef Fruchtl, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*, Frankfurt 1996. Jean Pierre Wils, *Ethik und Ästhetik. Kulturdiagnostische Prolegomena*, in: W. E. Müller u. J. Heumann (Hg.), *Kunst-Positionen. Kunst als Thema gegenwärtiger evangelischer und katholischer Theologie*, Stuttgart 1998, S. 69 – 80. Walter Lesch (Hg.), *Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst*, Darmstadt 1994.

Tabellen, grafische Ordnungen von Bild-Text-Elementen, wie sie in Vorträgen, im Fernsehen und in Medien - wie in dem in diesem Sinne besonders innovativen Magazin „Focus“ entwickelt wurden -, lesen wir schneller und gewöhnen uns immer mehr an diesen sehr effektiven Textersatz bzw. diese Textergänzung.

Die Politik und das öffentliche Leben haben sich auf die Wirkung und Dominanz der Bilder längst eingestellt. Symbolische Politik, der Ersatz von politischen Handlungen bzw. deren Überhöhung in der kameragerechten Pose, wird in den demokratischen Gesellschaften extrem bedeutsam. Wer das Bildgedächtnis besetzt, hat die Macht. Man denke hier nur an den berühmten Kniefall von Willy Brandt in Warschau, Helmut Kohl 1990 in Berlin, Gerhard Schröder mit Gummistiefeln im Hochwassergebiet Sachsens oder auch den historischen Händedruck zwischen Rabin und Arafat bei Bill Clinton.²

Abb. 1



Pressefoto: Rabin und Arafat mit Bill Clinton 1993

© Thomas Sternberg

Das zuletzt genannte Bild ist in einer eigenen, an dem alten Typus der Schutzmantelmadonna orientierten Choreografie ohne Wissen der beiden Hauptakteure vorbereitet worden. Der amerikanische Präsident breitet die Arme hinter den beiden vor ihm etwas niedriger zu sehenden Politiker. Solche Bildaufbauten, die Assoziationen wecken sollen, gab es schon in der Malerei früherer Jahrhunderte. Sie werden aber in einer Zeit der Bilderflut überaus viel wichtiger und bekommen jetzt eine Bedeutung wie sie in früheren Jahrhunderten allenfalls die Münzbilder oder später die Briefmarken gehabt haben.

Man kann das verdeutlichen an Bildern aus den letzten Jahrzehnten in Ost- und Westdeutschland: 1952 ließ sich Walter Ulbricht für ein Plakat in Haltung und Habitus, sogar in Bartform und Gestik in Anlehnung an den russischen Revolutionsführer Lenin darstellen. Und in den siebziger Jahren zeigt ein Foto, wie sich Willy Brandt von dem Werbefotografen Charles Wilp die kameragerechten Posen beibringen lässt.³ Aber hier ist nicht der Ort für eine grundsätzliche Medien- oder Fernsehkritik, obwohl sich bereits an diesem Punkt eine ganze Psychologie der Bildwahrnehmung entwickeln ließe. Schon dieser Hinweis mag auch ausreichen zu fragen, ob wir nicht zu einer bewussten Bildaskese kommen müssen, um wirklich wichtige Bilder wieder neu sehen zu lernen. Bilder bestimmen das politische Bewusstsein und

² Hierzu: Marion G. Müller, Die Choreographie eines politischen Händedrucks, in: FAZ vom 18.11.1993 (nach einem Artikel der Washington Post). Zum Ganzen vgl. auch: Thomas Meyer, Die Inszenierung des Scheins. Essay-Montage, Frankfurt (ed. suhrkamp N.F. 666) 1992.

³ Beide Bilder nach der Ausstellung im „Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland“ vom 4.6. – 17.10.2004; Katalog: Bielefeld 2004.

damit auch das Handeln der Menschen in einem Grade, wie es die Theoretiker der Kunst und der Bilder in der Vergangenheit nicht ahnen konnten. Insofern sind alle Überlegungen über die Verhältnisbestimmung von Handeln und Sehen völlig neu zu bedenken. Die geschieht heute weniger in der Kunsttheorie als in der Medienkritik, wie sie vor allem amerikanische Theoretiker wie Marshal McLuhan, Susan Sonntag oder Neil Postman in den letzten Jahrzehnten entwickelt haben.

Möglich wurde der alltägliche, selbstverständliche Umgang mit Bildern erst durch die neuen Methoden der Reproduktion, also frühestens seit knapp 200 Jahren. Bis dahin waren auch Holzschnitte nur in relativ wenigen Exemplaren zugänglich und Kunstwerke für den einfachen Menschen kaum außerhalb ihres Zusammenhangs im Kirchenraum zu sehen – Museen, Kunstsammlungen und Bildungsreisen für jedermann gab es noch nicht. Der Bilderbogen des Jahrmarkts mag noch neben dem Frontispiz in Gebetbuch und Katechismus Bilderfahrgang gegeben haben – aber die stetige beliebige Verfügbarkeit von Bildern ist erst seit ihrer technischen Reproduzierbarkeit möglich. Die Kataloge für die Gestaltung des bürgerlichen Heims mit Bildern zeigen am Ende des 19. Jahrhunderts eine Fülle an Motiven in Lithografie und in kolorierten fotografischen Abbildungen.⁴ Diese neuen Techniken verbreiteten nun auch religiöse und profane Bilder im Massengeschmack der Zeit – zumeist in einem banalisierten Nazarener-Stil, wie sie auf den Dachböden überdauert haben und das Erscheinungsbild und die Wahrnehmung des Christlichen bis heute mitbestimmen.

Einen neuen Schub bekam die Bildverbreitung durch das Aufkommen der Fotografie, die zwar immer schon manipulierbare Ergebnisse hervorbrachte, aber doch mit dem Anspruch auf objektive Wiedergabe auftreten konnte. Bis heute ist die Fotografie als Beweismittel anerkannt und hat eine hohe Authentizitätsvermutung. Genau dies scheint sich zurzeit zu ändern. In dem Maße, wie jeder mit seiner Digitalkamera am heimischen PC Manipulationen in beliebiger Form durchführen kann, wird sich – so steht zu vermuten – die Frage nach der Authentizität der Bilder neu stellen. Es gibt bereits Porträts und Figuren, die wie abfotografiert erscheinen, aber ein bloßes Phantasieprodukt sind. Man erschrickt über die Perfektion solcher Gesichter, die vorgeben, Fotografie zu sein – und doch nicht als eine Erarbeitung des Computers sind. Die Fotografie – so wird man prophezeien können – wird sich wieder wandeln zu einem Medium, das – mit der Malerei vergleichbar – als subjektive Hervorbringung eingeschätzt wird.

Virtuelle Welten ohne jeden Bezug zu realen Objekten der Abbildung entstehen, wie wir sahen, bereits heute. In einem Beitrag zu der Kunstaussstellung „heaven“ in Düsseldorf und London hat die heute in den Niederlanden lebende Berliner Künstlerin Kirsten Geisler 1999 eine große Computeranimation unter dem Titel „Dream of Beauty 2.0“ präsentiert, in der sie ein künstlich generiertes Gesicht auf Ansprache mit gesenktem Blick antworten lässt „I’m a Virtual“ und stellt damit die Frage nach Schönheit und Körper-Perfektion in der Abbildung.⁵

Abb. 2

⁴ Vgl. hierzu den Katalog: Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840 – 1940, hg. v. Christa Peiske, (Schriften des Museums für deutsche Volkskunde SMPK 15), München 1988, S. 132 f.

⁵ Doreet Levitte Harten (Hg.), Heaven, (Ausstellungskatalog Düsseldorf / London), Stuttgart 1999, S. 68-73.



Kirsten Geisler, Dream of Beauty 2.0, Computeranimation 1999, („I'm a Virtual")

© Thomas Sternberg

Aber auch dieses und andere Kunstwerke können wir nur kennen, weil wir heute die Möglichkeit haben, in erstklassiger Wiedergabequalität nahezu jedes beliebige Kunstwerk aus aller Welt über Kunstbücher – erst seit wenigen Jahren durchgehend farbig –, Fotografie, Fernsehen oder Internet anzusehen und kennen zu lernen; eine Möglichkeit, die erst seit wenigen Jahrzehnten möglich.

2. Die Schönheit und das Gute

Mit diesem Bild und dem Begriff der Schönheit sind wir nun bei den Bildern im Bereich der Kunst angelangt. Schönheit, dieser heute so schillernde Begriff des Körperkults und des Designs, hat eine durchaus lange Geschichte und war Gegenstand wichtiger Erörterungen. Die Frage ‚Schönheit‘ wurde in der antiken Philosophie in engem Zusammenhang mit dem Guten und dem Wahren gesehen. Eine Trias, die trotz ihres Aufbrechens in der Philosophie des 19. Jahrhunderts, ihrer Banalisierung in der Pädagogik und folgerichtigen Ironisierung der letzten 100 Jahre einen Blick lohnt, da an dieser Stelle ein enger Zusammenhang zu unserem Thema deutlich wird.

Nach Plato (Diotima im Symposion) ist es die Liebe zum Schönen, die den sterblichen Menschen den unsterblichen Göttern annähert.⁶ In der Schönheit erscheint dem Menschen das Reich der Ideen. Auf dem Weg der Erkenntnis der Schönheit hat er an der Wahrheit, die zugleich das schlechthin Gute ist, teil. Da das Schöne nach dieser Vorstellung in Maß und Symmetrie erscheint, zeigt solche Harmonie auch das rechte Maß, das vor der Gefahr des maßlos Unbegrenzten zurückhält und so das moralisch Gute sichtbar werden lässt. Schönheit ist hiernach lediglich der Splendor, der Glanz der Wahrheit und des Guten.⁷ Dieses Gute aber ist Maßstab des richtigen Handelns.

Für Friedrich Schiller ist die „Veredelung des Charakters“ durch Harmonie und Schönheit eine Voraussetzung für die Errichtung eines „Staats der Freiheit“. Schönheit, verstanden als Symmetrie, Temperiertheit, Harmonie, wird geradezu zu einer Kategorie des Ethischen.

Von Hegel wird diese allgemeine Theorie der Schönheit auf die Kunst reduziert. Er spricht von der Idee des „Kunstschönen“ oder der nunmehr „schönen Künste“. Er formuliert eine Trias von Anschauung (in der Kunst), Vorstellung (in der Religion) und Denken (in der Philosophie). Seit den Romantikern werden die Kategorien des Kunstschönen jedoch zunehmend problematisch; man behilft sich mit den

⁶ Hierzu: Wolfgang Janke, Das Schöne, in: Handbuch philosophischer Grundbegriffe, hg. v. H. Krings, H. M. Baumgartner, Chr. Wild, München 1974, S. 1260-1277, hier: S. 1268 f.

⁷ Vgl. Theodor Haecker, Schönheit. Ein Versuch, Leipzig 1936.

Ersatzbegriffen des Erhabenen, Grotesken, Vollkommenen oder Interessanten.⁸ Schönheit wird philosophisch nicht mehr als eine Formqualität verstanden, sondern als das durch sie vermittelte Entdecken der Welt und des Sinns der Dinge. Der Künstler gelangt als genialisch Begabter in eine nahezu priesterliche Funktion des Entbergens der Wahrheit und damit auch des richtigen Tuns.

Vor einem solchen Schönen als erschrickt der es Erkennende. In der ersten der Duineser Elegien von Rainer Marie Rilke heißt es entsprechend:

„Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen,“.

Von Rilke ist auch der Titel dieses Vortrags entlehnt: in einem Gedicht, das er 1918 nach einem Besuch im Louvre in Paris unter dem Eindruck des Torsos eines Jünglings verfasste und unter den Titel „Archaischer Torso Apolls“ stellte. Das Sonett schließt mit den Zeilen:

„Denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht, du musst dein Leben ändern.“⁹

Die erste überraschende Wendung liegt in der aktiven Rolle des Kunstwerks, das den Betrachter „ansieht“. Wir werden sehen, dass dies eine Vorstellung ist, die in der Bildwahrnehmung des Mittelalters eine große Rolle gespielt hat. Rilke behauptet, aus der Betrachtung eines Kunstwerks, aus der Wahrnehmung des Schönen ergäbe sich ein unmittelbarer Anspruch an die Lebensführung; hiernach berührten sich Ethik und Kunst ganz unmittelbar.

Was ist das für eine Bewegung und ein Anspruch, den die Wahrnehmung eines Kunstwerks im Betrachter auslösen kann? Von der Kunst wird hier gesagt, sie nehme uns in Anspruch, fordere heraus, habe lebensgestaltende Kraft. Wie ist eine solche Ethik aus der Anschauung zu verstehen? Gilt das nur für das Kunstschöne oder kann das ein Maßstab wirklich wichtiger Kunst überhaupt über alle Richtungen, Stile, manifeste und Absichten hinweg sein? Kann man durch das Sehen – von Kunst zumal - zur Änderung des Lebens veranlasst werden? Lassen Sie uns diese Frage im Folgenden an einigen Texten und Beispielen durchdenken.

3. Bildwahrnehmung und Gefühl

Als sich im vierten nachchristlichen Jahrhundert eine christliche Kunst trotz des andauernden Bilderverbots der Bibel durchgesetzt hatte, formulierte der 394 gestorbene Theologe Gregor, Bischof von Nyssa (in Kappadokien, der heutigen Türkei) einige Sätze über die Wirkung von Bildern. Diesmal geht es nicht um die Schönheit eines Ausdrucks, sondern um die Wirkung des Inhalts in einer offensichtlich anrührenden Form. Gregor schreibt: „Ich sah oft im Gemälde ein Bild der leidvollen Begebenheit (der Opferung Isaaks), und nicht ohne Tränen ging ich an dem Anblick vorbei, so lebendig bot die Kunst dem Auge die Geschichte dar.“¹⁰ Offensichtlich vermag das Bild stärker zu sensibilisieren als es ein Text könnte – obwohl Gregor im Folgenden durch eine Bildbeschreibung genau dies unternimmt. Die Kunst erhält in diesem Text eine Funktion: vor allem die einer Erregung der Affekte, ausgelöst durch das Anschauen von dem Bild eines Martyriums oder biblischen Ereignisses.

Diese Bildvorstellung hat in einer Zeit einer gesteigerten Passionsfrömmigkeit, der Zeit um 1300 besondere Zuspitzung erfahren.¹¹ In diesen Jahrzehnten kommt es im Gefolge der Passionsmystik von einer Reihe vor allem Mystikerinnen zu einer Sensibilisierung der Religiosität, die große Wirkungen auf

⁸ Vgl. Norbert Rath, Art.: Schöne (das), in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 8, Basel 1992, Sp. 1376 – 1385.

⁹ Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, Bd. 1, Frankfurt 1955, S. 557.

¹⁰ Gregor v. Nyssa, De deitate filii et spiritus sancti (383), griech.. u. übers. wiedergegeben bei: Georg Thümmel, Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre, Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit. TU 139, Berlin 1992, S. 57 u. 290. Zu dieser und der folgenden Stelle auch: Günter Lange, Bild und Wort. Die katechetische Funktion des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts, (zuerst 1967), Paderborn 21999, S. 31 f.

¹¹ Mit Literatur hierzu: Verf., Und lass mich sehn dein Bilde. Der Kreuzweg als liturgisches und künstlerisches Thema, in: LJ 53 (2003) S. 166-191.

Bilderfindungen hat. So werden aus dem Bild des Abendmahls die Figuren von Christus und Johannes isoliert und werden ein eigenes Bild für das Gebet und die Betrachtung. Auch das bis heute wichtige Andachtsbild der Pietá, das Bild der Mutter Jesu mit dem toten Sohn auf dem Schoß, entsteht mit literarischen Parallelen zu dieser Zeit.¹² Albrecht Dürer kombiniert 1493 die Gestalt des geschundenen Christus mit einer Mystikerin als Beterin im Bild.

Abb. 3



Albrecht Dürer, Schmerzensmann 1493

© Thomas Sternberg

Ein Glasfenster aus dem Freiburger Münster von Hans-Baldung gen. Grien von 1520 zeigt Bernhard von Clairveaux in einer Szene, die literarisch und bildnerisch bedeutsam geworden ist.

Abb. 4



Hans Baldung Grien, Fenster im Freiburger Münster, 1520

© Thomas Sternberg

¹² Mit weiterer Literatur zu diesem Komplex: Peter Dinzelbacher, Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter, Darmstadt 2002, vor allem S. 33 f.

In einer Vision umarmt ihn der Gekreuzigte vom Kreuz herab. Das Ineinander von Rezipient und Bildinhalt als einer unmittelbaren Bildwirkung wird in dieser Geschichte ganz deutlich; das Geschehen um ein Bild wird selbst zum Bild.¹³

Auch für andere Bildtypen des Mittelalters gilt das Gesagte: das Bild wendet sich dem Betrachter zu, Beter und das im Bild Gezeigte treten in eine Kommunikation. Hoch- und spätmittelalterliche Auferstehungsdarstellungen zeigen uns den Ausstieg des Auferstandenen aus dem Grab. Aus diesem Typus des Ausstiegs aus dem Grab auf den Betrachter und Beter hin ist das spätere unbiblische Auferstehungsbild entstanden, das bis heute die Vorstellung der Auferstehung Christi mitbestimmt. Neben den erzählten Bildgeschichten, die das europäische Auferstehungsbild 1000 Jahre lang bestimmten, wird ein mystisches Geschehen visualisiert, das sich zwischen Betrachter und dem Bildinhalt abspielt: wie Christus gelitten hat und doch erhöht wurde, so ist das auch dem Beter verheißen. Der Betrachter kennt die hinter dem Bild liegende Heilsgeschichte und reflektiert im Bild das Gekannte und Geglaubte. Nicht „interesseloses Wohlgefallen“, sondern lebens- und handlungsprägende Wahrnehmung ist das Ziel der Anschauung.

Das 14. Jahrhundert ist eine Zeit gesteigerter Sensibilität für die Körperlichkeit des Menschen; das hat sicher etwas mit den Krisen dieser Zeit, vor allem mit der Erfahrung der Pest, die etwa 25 Mio. Menschen, ein Drittel der europäischen Bevölkerung umgebracht hat, zu tun. In den Bildern nach überlieferten, aber abgewandelten Bildtypen spiegelt sich das Leid einer Epoche. Auffallend häufig sind deshalb die Bilder aus dem Umfeld der Passion: Der Schmerzensmann gehört dazu. Die Abbildung zeigt ein Beispiel aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts aus Prag.

Abb. 5



© Thomas Sternberg

Schmerzensmann aus dem Neustädter Rathaus in Prag,

Anf. 15. Jhdt, Muzeum hlavaniho mesta, Prag

Christus ist zu sehen in einer unhistorischen Position: wegen den Wundmalen und der Dornenkrone müsste es eine Szene nach der Kreuzigung sein – aber ein Osterbild mit dem Auferstandenen ist es auch nicht. Wie weit ist ein solches Bild entfernt von den Schönheitsvorstellungen des idealisierten menschlichen Körpers der Antike; es ist der Auftakt einer eigenen Ästhetik des Hässlichen, die in der Moderne eine wichtige Rolle spielt.¹⁴

¹³ Ebd. S. 66f. Die amplexus-Legende wurde nach dem Tode Bernhards 1153 verfasst und hat ihren Orientierungspunkt in einer Hohelied-Auslegung „Du eilst [der Seele] entgegen, umarmst sie ..“. Zusammen mit der ausgeprägten Passionsfrömmigkeit Bernhards war die Legende plausibel und wurde ausgeschmückt und verbreitet.

¹⁴ Vgl. hierzu: Jacob Taubes, Die Rechtfertigung des Hässlichen in urchristlicher Tradition, in: H. R. Jauf (Hg.), Die nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik 3, München 1968, S. 169 – 185.

Und so haben wir es auch hier mit unserem Thema zu tun: das beabsichtigte Gefühl hat eine Richtung: die Sensibilisierung für das Mitleiden, die der zu übenden *Compassio* mit anderem Leiden. Deshalb zeichnete der Erfurter Künstler Alfred Hanf in den zwanziger Jahren konsequent Leidende in sein Bild der *Pietà* aus dem Ursulinenkloster.

Abb. 6



Pietà im Ursulinenkloster Erfurt,
Zeichnung von Alfred Hanf 1922

© Thomas Sternberg

Dies ist eine Variante der Passionsfrömmigkeit, die uns heute vielleicht fremd erscheinen mag – jedenfalls wurde sie in den etwas flachen Aufgeregtheiten um den Kreuzwegfilm „Die Passion Christi“ in den letzten Monaten kaum einmal thematisiert. Offensichtlich inszenierte Passionsdarstellungen wurden da sogleich mit Sadismus und Pathologie in Verbindung gebracht; und das zu einer Zeit, in der Gewaltbilder bislang unvorstellbarer Härte täglich in Nachrichten und Actionfilmen nicht nur gespielt, sondern „authentisch“ gezeigt werden.

Die Passionsdarstellungen seit dem Mittelalter haben einen anderen Focus, der nur über das Ineinander von Bildinhalt und Rezipient verständlich wird. Die These lautet: das Training der eigenen Empfindungsfähigkeit an den paradigmatischen Geschichten des Heils ermöglicht die Sensibilität für das Leiden des Anderen. Wird die Passionsfrömmigkeit so verstanden, liegen Ethik und Kunstwerk ganz eng beieinander, wird durch die kontemplative Betrachtung das soziale Empfinden geschult. Versenken in die Passion ist dann der Aufruf, sich nicht ‚verhärten zu lassen, in dieser harten Zeit‘, um die bekannte Liedzeile von Wolf Biermann aufzugreifen.¹⁵ Passionsbilder sind so verstanden das Gegenteil von Verrohung, nämlich ein Training der Empfindungsfähigkeit.

Was ich, mit dem Zitat aus dem 4. Jahrhundert angefangen, als ein Kennzeichen der christlichen Kunst überhaupt nennen möchte, die Sensibilisierung durch Anschauung, findet eine unerwartete Bestätigung durch die neuere neuro- biologische Forschung. Vor wenigen Wochen berichteten die Medien über die Arbeit einer niederländisch-französisch-italienischen Arbeitsgruppe, die in der April Nummer 2004 der Zeitschrift „Neuron“ ihre Untersuchungen über die Wirkungen von visuellen Wahrnehmungen unter kernspintomografischer Beobachtung des Gehirns durchgeführt haben. Sie gingen aus von der Filmsequenz eines James-Bond-Films, in der eine Riesenspinne auf der nackten Brust des Filmhelden krabbelt. Das Sehen führt zu einem Schaudern der Zuschauer, die selbst das Tier auf der Brust zu spüren glauben.

¹⁵ „Du lass dich nicht verhärten“ ist die erste Zeile des Gedichtes „Ermutigung“, das Wolf Biermann Peter Huchel gewidmet hat.

Sie untersuchten das Phänomen der „Spiegel-Neuronen“. Bei einer Berührung der Haut treten die somato-sensorischen Cortices I und II des Gehirns in Aktion. Auf der ersten Struktur, dem Kortex I, geht die Nachricht von der Körperoberfläche ein, dass eine Berührung stattgefunden hat. Die Funktion der zweiten Ebene, Kortex II wurde jetzt näher untersucht. Man präsentierte den Probanden Videoclips, die zeigten, wie bei einer Person der Unterschenkel berührt wurde. Der Kortex II wurde bei den nur dies sehenden Probanden ebenso erregt, als ob der eigene Unterschenkel berührt worden wäre. Das Gesehene wurde offensichtlich mit einer eigenen Erfahrung in Verbindung gebracht. Der Anblick einer Berührung wurde so zu einer inneren Repräsentation von Berührung. Empathie, das Einfühlungsvermögen wurde damit neurologisch verständlicher. Die visuelle Wahrnehmung erzeugt einen Reflex im eigenen Empfinden.¹⁶ So ganz unerwartet war das Ergebnis nicht; schon länger weiß man in der Wahrnehmungspsychologie, dass Vorstellungen dieselben Anreize aktivieren wie tatsächlich Gefühltes.

Ein möglicher Einwand gegen die These von der Sensibilisierung: es könnte eine dauernde visuelle Überreizung ja zugleich auch unempfindlich machen gegenüber dem Gesehenen im Sinne einer Abwehr und Desensibilisierung als Selbstschutz. Hier sind zwei Unterschiede in der traditionellen Passionsikonographie zu bedenken: - zum einen die schon oben erwähnte ungleich geringere Konfrontationsmöglichkeiten mit Bildern in früheren Zeiten - und zum zweiten die Tatsache, dass die Leiden an Personen gezeigt werden, die zugleich die höchstrangigen Menschen der Geschichte gewesen sind: Das Opfer des Patriarchen Abraham, die Jünglinge im Feuerofen, die Martyrer als Nachfolger Jesu. Und vor allem der Sohn Gottes selbst, der Erhöhte, der eigene Gott und Retter hat so gelitten wie der elendigste Leidende, was durch das überaus wichtige und folgenreiche Wort Christi verstärkt wird, der Selbstidentifikation Jesu mit den Ausgestoßenen in Mt, 25,40: „Was ihr für einen meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan“.

¹⁶ C. Keysers, B. Wicker, V. Gazzola, J.-L. Anton, L. Fogassi, V. Gallese, A., Touching Sight: SII/PV Activation during the Observation and Experience of Touch, in: *Neuron* 42 (2004) pp. 335 – 346.

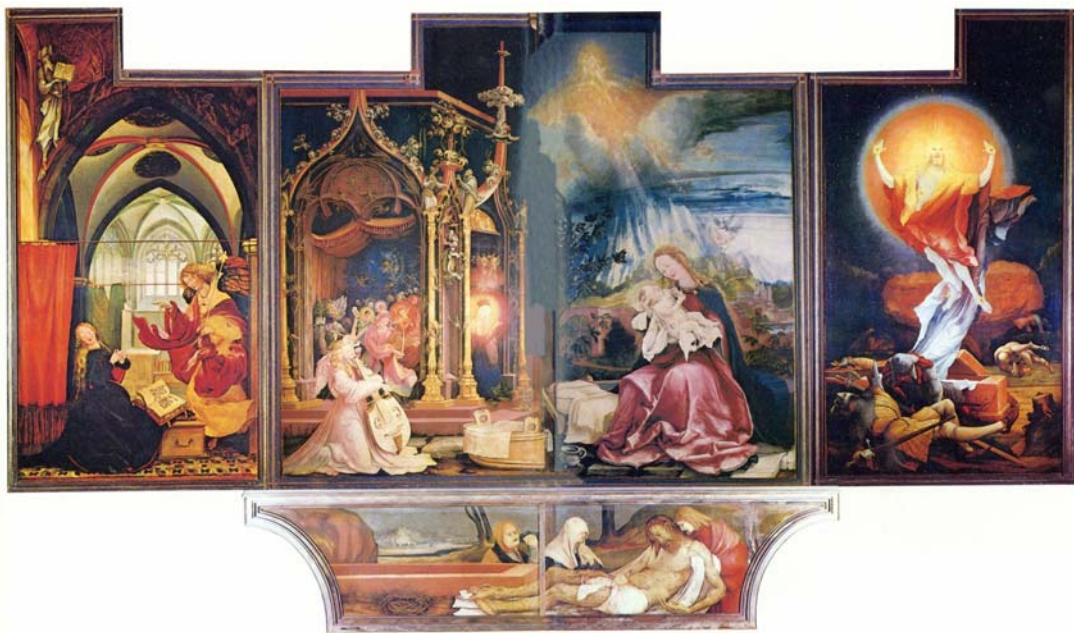
4. Handeln und Bildinhalt

Wenn wir uns nun dem sozialen und politischen Handeln selbst zuwenden, bewegen wir uns wieder zunächst auf der Ebene der Inhalte der Bilder, ihrer Ikonographie. Bei der Schönheit, auch bei den Passionsbildern ist es neben dem Bildinhalt ganz wesentlich die Art ihrer Erscheinung, die unser Gefühl auslöst, das es mit dem Ethischen zu tun hat. Wir wollen prüfen, ob dies auch für andere Bildkomplexe, die durch ihren bestimmten örtlichen Zusammenhang definiert werden, gelten kann.

An die mittelalterlichen Passionsbilder knüpfen Bilder im sozialen Kontext an, die im Mittelalter und in der frühen Neuzeit in Hospitälern, in Krankenhäusern, aufgestellt wurden. Wir kennen eine solche Aufstellung besonders gut aus Beaune. Das dortige „Hotel-Dieu“ wurde von dem Kanzler der burgundischen Herzöge Nicolas Rolin 1443 für sein Seelenheil als Stiftung für bedürftige Kranke gegründet.¹⁷ Am Kopfende des zentralen Krankensaals wurde das Weltgerichtsgemälde des Rogier van der Weyden angebracht. Bilder hatten in diesen zentralen Krankensälen der Spitäler die Funktion einer optischen Mitte, die den Kranken und Sterbenden Trost, Hoffnung und Reflexion über die letzten Dinge vermitteln sollten.

Auch der Isenheimer Altar, den Matthias Grünewald um 1515 schuf – ein Schlüsselwerk der europäischen Kunst - heute in Colmar zu sehen, wurde für ein Hospital geschaffen. Die Antoniter, der wichtigste Hospitalorden des Mittelalters, hatten das Altarbild für ihr Hospiz in Isenheim in Auftrag gegeben, in dem vor allem Opfer der Pest und der Syphilis behandelt wurden. Auch dieser Altar sollte der Reflexion der Patienten über ihr Leiden dienen. Dieser Nutzungszusammenhang ist außerordentlich wichtig für das Verständnis des mehrfach veränderbaren Altars.

Abb. 7



Matthias Grünewald, Isenheimer Altar, um 1515, Festtagsseite

© Thomas Sternberg

Auf der ersten Klappversion, der Werktagsseite, sieht man die Kreuzigung in einer außergewöhnlich realistisch-harten Darstellung. Der Körper des Gekreuzigten wird ungeschminkt und ungeschönt

¹⁷ Knapp hierzu (wenn auch mit problematischen Konklusionen) Dieter Jetter, Das europäische Hospital. Von der Spätantike bis 1800, Köln 1986, S. 65 – 70. Zur Frühgeschichte der Krankenhäuser im Westen auch Verf., *Orientalium more secutus. Räume und Institutionen der Caritas des 5. bis 8. Jahrhunderts in Gallien*, JbAC, Erg. Bd. 16, Münster 1991.

präsentiert. Aber keine Stelle zeigt irgendeinen Sadismus, die Ursache der Leiden wird nicht angesprochen, es geht um den Realismus des Leids als Bestandteil des Lebens. Auch der Tod wird als ein Teil des Lebens gezeigt – seht her, so zeigt der überlängte Finger des Johannes auch: so ist es mit dem Menschen, sein Leben ist Qual und Krankheit und schließlich wird er in die Grube des Grabes (wie auf der Predella zu sehen) gesenkt. Noch deutlicher wird dies Thema für die Kranken in den hinteren Seitenflügeln der Schauseiten, wo an den Tagen, in denen diese dritte Schauseite aufgeklappt war, die Patienten die Bilder der Versuchungen des Heiligen Antonius sehen konnten – ein Pandänomium von erschreckenden und schrecklichen Gestalten mit dem Bild eines Kranken darin, wie er im Krankensaal von Isenheim selbst gemalt worden sein könnte.

Abb. 8

Matthias Grünewald,
Detail der Versuchung
des heiligen Antonius
Isenheimer Altar
um 1515
Colmar/F, Museum
Unterlinden

© Thomas Sternberg



Wie eine Anatomie des Schmerzes wirken diese Bilder.¹⁸ Diese Seiten werden kontrastiert durch die Festtagsseite des Altars, der zu den entsprechenden Zeiten eine Apotheose des Lichtes, der Schönheit und des Glücks präsentiert.

Abb. 9 ((Apotheose Isenheimer Altar))

Die Themen sind die Verkündigung, Christi Geburt mit Maria und Engelskonzert sowie die Auferstehung. Gott selbst ist als Quelle des Lichtes eher angedeutet als gemalt – der ganze Altar wird zu einem Rausch

¹⁸ Hierzu den wunderbaren kleinen Essay von John Berger, Zweimal in Colmar. Den Isenheimer Altar neu gesehen, in: ders., Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens, Berlin 1981, S. 70 – 77.

der Farben und des Lichts. Der Auferstandene hat Teil an diesem Licht. Seine Figur ist ganz in eine Lichterscheinung transformiert. Aus dem veristischen, grünen, Wunden übersäten Körper der Kreuzigung ist ein strahlender Auferstehungsleib geworden.

Wenn man das als Vertröstung abtun möchte, mag das aus einer heutigen Perspektive verständlich sein – für die Menschen damals war das Bild die Visualisierung einer Hoffnung auf die Umwertung aller Werte in einer endlichen Gerechtigkeit – ein Gedanke, der nicht nur für die Glaubenden auch heute eine große Faszination behält. Vor dem Bild des Matthias Grünewald bleibt keinerlei Zweifel an der Wahrheit dieser Malerei, die nichts von einer zynischen Wiedergabe einer unterschwellig selbst nicht geglaubten Ideologie hat. Trotz dieser aus ganzer Überzeugung getragenen, traditionellen Ikonographie sind die Bildthemen sekundär. Dieses Bild stellt auch den heutigen Betrachter radikal vor die Frage nach dem Menschen, seinen Verletzungen, Möglichkeiten, und Hoffnungen, nach seiner Würde, die ihm vor dem Kontrast des Leids in dem Geschehen der Menschwerdung und Auferstehung seines Gottes selbst vor Augen gestellt wird. Wer bin ich – und wie soll ich sein und handeln – was darf ich hoffen? – dies sind die Fragen, die das Bild als Kunstwerk den Kranken des 16. Jahrhunderts und den heutigen Betrachtern zugleich stellt.

Dass Bilder auch unmittelbar gebraucht werden konnten zur Propagierung von Ideen, dies hatte auch die Tradition christlicher Bilder in der Geschichte immer wieder erprobt. Neue Möglichkeiten der Reproduktion, neue Medien ermöglichten mit Beginn der Neuzeit eine enorme Steigerung der Wirkung. Die Erfindung von Bildblättern mit relativ einfach herzustellenden Holzschnitten und auf dem billiger werdenden Papier gaben der Reformation die Möglichkeiten der Propaganda mit Bildern, auf die von katholischer Seite bald mit Gegenblättern geantwortet wurde. Sie sind Vorformen der Karikaturen, die einen verbalen Inhalt zuspitzen und pointieren sollen. Sie haben Parallelen in mittelalterlichen Wort-Bild-Kombinationen, wie sie beispielsweise um 1400 in der so genannten „Biblia Pauperum“ eine hohe Form von Komplexität gewannen. Bilder und Symbole mit erläuternder Beischrift werden im Barock als Emblemata geläufig und beliebt. Ihre Tradition lässt sich bis in das moderne Werbeplakat verfolgen.

Bei diesen Bildern geht es vor allem um die Lesbarkeit eines entscheidenden Inhalts. Bilder sind hier vor allem ein Nachrichtenmedium, das zu richtiger Praxis auffordern kann – sie haben eine aktivierende und Denken und Handeln bestimmende Funktion, die hinter ihrem Charakter als ein Kunstwerk weit zurückbleibt. Nicht zuletzt deshalb sind die Bilder, die ich hier zeige, mit einem erläuternden Text versehen. Entscheidend ist vor allem die richtige Entschlüsselung des Gezeigten – nicht die Frage, was man im Akt des Sehens selbst an darüber hinaus Gehendem erfahren könnte – genau dies macht aber das Bild zum Kunstwerk.

Dasselbe gilt für alle gelenkte, zweckgebundene Kunst, sei sie nun von kirchlichen Auftraggebern fixiert und von schwachen Künstlern realisiert worden oder sei es Kunst als Illustrierung einer politischen Ideologie, die sich etwa im Faschismus und im Sozialistischen Realismus ihren eigenen Stil schaffte. Letztlich ist es die Gefahr aller engagierten Kunst, sich nicht primär auf die künstlerischen Mittel zu verlassen. Wenn es auch großen Künstlerpersönlichkeiten in Zeiten ideologisch fixierter Kunst, immer wieder gelungen ist, die engen Rahmen des Vorgegebenen zu unterlaufen, so bleibt die Masse der Arbeiten dennoch abgeschmackt und unkünstlerisch.

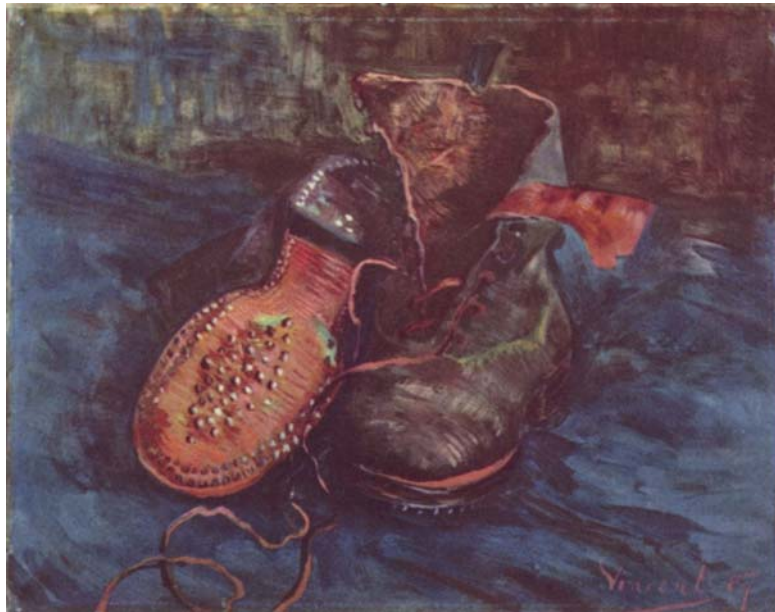
Auf den ersten Blick wäre für unser Thema doch gerade solche, politisch fixierte Kunst wichtig; sie ist doch ganz eindeutig durch Vorgaben an eine Lebensführung und eine Praxis gebunden. Warum versagen gerade diese Arbeiten so oft als Kunstwerke? Einen Teil der Antwort hoffe ich, schon gegeben zu haben: in ihnen setzt man nicht auf die primäre Leistung des Künstlerischen, des Darstellens und Sehens, sondern auf die kalkulierte Wirkung, die keinen Raum für die Irritationen lässt, die ein Kunstwerk auslöst. Ethik und Kunst begegnen sich am wenigsten in den Bildern, die eine aufgezwungene Ethik inhaltlich ganz eindeutig zu postulieren versuchen. Die Bebilderung einer Lehre wird erst zur Kunst durch das Überschießende ihrer Darstellung – nicht über das **was**, das zu sehen ist, sondern über das **wie** als das eigentliche Tor zur Welt der Kunst.

5. Der Adel des Deklassierten

Eine immanent künstlerische Ethik im Sinne einer Humanisierung kann sich dagegen zeigen in der Wahl eines bis dato völlig unüblichen Motivs, einem anderen Blick auf die Welt. Der Pfarrersohn Vincent van Gogh (1853-1890), der seine Ausbildung zum Prediger ohne Abschluss abbrach, widmete sich Themen,

die soziales Engagement aus christlicher Motivation ausdrückte; er malte Weber, einfache Tagelöhner, Kleinbauern, Stilleben mit schlichten Blumen oder mit Kartoffeln.

Abb. 10



Vincent van Gogh, Stilleben. Ein Paar Schuhe, 1887,
Öl auf Lw., 34 x 41,5 cm, Baltimore, Museum of Art

© Thomas Sternberg

Eine Gruppe von erst spät in ihrer Bedeutung erkannten Stilleben der Jahre 1885 bis 1887 zeigen Schuhe, abgenutzt und gebraucht, schief und lädiert.¹⁹ Der Blick auf das Einfache, Ungeschönte zeigt im Banalen den Rest gelebten Lebens, der in aller malerischen und koloristischen Delikatesse gemalt wird – nicht als ein schönes Ding, sondern in einem schönen Bild, das in dem genauen Blick dem Einfachen eine Würde gibt, die überrascht. In dem das Simple, Unbeachtete zum Motiv wird, bekommt es eine Aufmerksamkeit, die das Objekt überhöht und im Sehen weiter fragen lässt. Mit den Schuhen wird die Frage nach dem Träger gestellt. Das Sehen des Kunstwerks fordert auf zum genaueren Hinsehen und Beachten, zur Wahrnehmung des Einfachen, des Deklassierten und scheinbar Unbedeutenden auch im Alltag. So wird ein Stilleben zur Ethik nicht durch Aufforderung oder inhaltlichen Positionierung, sondern durch den Akt eines anderen Sehens. Für eine politische Kunst, die sich auf solches Zeigen verlässt, ließe sich in einer Fülle von Arbeiten der Moderne wie auch der Kunstgeschichte aufweisen. Hier kann ich nur einige willkürliche, aus dem persönlichen Vorlieben basierende Beispiele von einem ungewohnten Umgang mit Symbol und Zeichen nennen.

Eines von vielen ist die Installation „Chichicastenango“ von Günther Uecker aus dem Jahr 1980. Sie ist seit vielen Jahren in der Gemeindekirche Pax Christi in Krefeld zu sehen. Der Titel erinnert an eine Stadt in Guatemala, die der Künstler besuchte und wo er nach eigener Aussage das größte Ausmaß an Not und Leiden und Verzweiflung kennen gelernt hat, das er je gesehen hat. In den siebziger Jahren fanden in dieser Stadt Massaker statt, bei denen aufständische Landarbeiter, Laienkatecheten und Priester gleichermaßen ermordet wurden.

Ein einfaches Boot, das an den Wänden Fingerabdrücke, Verschmutzungen von Teer und Öl zeigen, ist von außen über und über mit Nägeln durchschlagen. Diese gewalttätige Aktion hat zum Ergebnis ein Boot, in dem man nicht sitzen kann, das innen über und über mit spitzen Nägeln durchsetzt ist. Dieses Lebensboot wird kontrastiert durch hinter im liegende Balken, die an Kreuzesbalken erinnern. Uecker hatte diese Arbeit zunächst für eine Ausstellung zum Thema Kreuz angefertigt. Kontrastiert wird das

¹⁹ Die Stilleben haben eine zeitliche Parallele bei Millet. Vgl. Hierzu: Katalog: Vincent van Gogh und die Moderne 1890 – 1914, Museum Folkwang, Essen, und van Gogh Museum, Amsterdam, 1991, Freren 1990, S. 84 f.

Ensemble durch ein weißes Tuch, das in wunderschönen Falten, in strahlendem Weiß einen symbolischen Widerpart bildet zur schmutzigen, schmerzhaften Realität des Bootes.

Ein anderes Beispiel zeige ich von Joseph Beuys, der den Begriff der „Soziale Plastik“, den ich hier aber nicht ausführen kann, eingeführt hat.

Abb. 11



Joseph Beuys, Zeige deine Wunde, Environment, 1974/75,
Städtische Galerie Lenbachhaus, München

© Thomas Sternberg

1974/75 hat er eine Installation für eine Straßenunterführung in München geschaffen, die heute im Münchner Lenbachhaus zu sehen ist. Wir sehen verdoppelte Gegenstände: zwei fahrbare Leichenbahnen, unter jeder Bahre eine Kiste, zwei Tafeln mit der Aufschrift des Titels der Arbeit, zwei altertümliche Forken, zwei Stäbe, zwei Zeitungen. In zwei Rahmen sind Ausgaben der Zeitung der italienischen Kommunisten „La Lotta continua“ zu sehen: welcher Kampf wird hier zu Ende oder weitergeführt? Nur mühsam ist der mit Kreide auf die Tafeln geschriebene Satz lesbar, der dem ganzen den Namen gibt: „Zeige deine Wunde!“ Was für eine unzeitgemäße Aufforderung! In einer Zeit des Entertainment und der Glücksversprechungen soll hier eine Wunde gezeigt werden? Wer ist das, der auf diesen Bahren gelegen hat oder liegen wird? Was ist das für ein Mensch – was sind das für zwei Menschen? Spiegelt sich hier wider einer im anderen, so wie Christus im aktuell Leidenden, der im Leid Aufschreiende in der Passion seines Gottes? Unter den Bahren stehen zwei Kisten, deren Deckel geöffnet sind und einen Blick auf den Inhalt freigeben. Es ist Fett. Fett als Materie des Lebens. In dem Fett liegt ein Thermometer, ein Glasröhrchen ragt heraus und mündet in einem mit Gaze überspannten Einmachglas. Könnte das ganze Thema einer Apparatedizin und von Körper und Seele eindringlicher zum Ausdruck gebracht werden als in diesem Motiv? Die Frage nach dem Menschen, nach Hoffnung und Würde stellt sich in einer Installation, deren Medium die Kombination vorgefundener Realität in einem Kontext ist, in dem es genauer und als symbolisches Zeichen gesehen wird. Die Verbindung zur Ethik stellt sich im Akt des reflektierenden Betrachtens, in der Auseinandersetzung mit den sich einstellenden Assoziationen ein.²⁰

In einem erweiterten Kunst- und Bildverständnis wird auch der Einsatz des eigenen Körpers zum Medium des Bildes, das nicht allein für die Beteiligten an dem Geschehen gedacht ist, sondern seine Artefakte als Fotografie und Video-Dokumentation in die Konzeption mit kalkuliert. Die Nähe zur Darstellenden Kunst ist bei solchen Aktionen oder Performances offensichtlich. Joseph Beuys hat eine ganze Reihe solcher wichtigen Aktionen durchgeführt. Andere Künstler sind ihm darin gefolgt. Die

²⁰ Zu dieser Arbeit vgl. Franz Joseph van der Grinten, „Zeige deine Wunde“, in: Fr. Mennekes (Hg.), Franz Joseph van der Grinten zu Joseph Beuys, Köln 1993, S. 176 – 179.

serbische Künstlerin Marina Abramovic, zeigte 1997 auf der Biennale in Venedig eine erschütternde und schockierende Performance als Kommentar zum Krieg in Jugoslawien unter dem Titel „balcan baroque“. Drei Tage saß sie inmitten eines Berges von tierischen Knochen. „Mit einer Bürste entfernt sie Fleisch- und Blutreste. Ein beißend süßlicher Geruch steigt auf. Ihr Singsang klagt an. In drei Wannen befindet sich Wasser. Vorne läuft ein Video, in welchem Abramovic mit weißem Ärztekittel „an old method of successfull killing rats in the Balkan which is the way to create a Wolf-rat“ erläutert. Links und rechts an den Seitenwänden wohnen die Eltern der Künstlerin ihrem Tun als stille Zeugen bei. Uplötzlich zieht die Künstlerin die weiße Schürze aus und tanzt mit schwarzem Kleid zu serbischer Volksmusik. Die Mutter nimmt ihre zuvor demutsvoll gekreuzten Arme vors Gesicht.“²¹

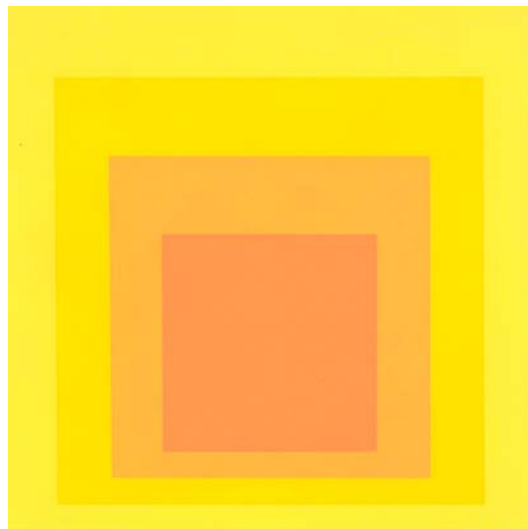
In der bedeutendsten Ausstellung für Gegenwartskunst, der Kasseler documenta, ist in den Jahren 1997 und 2002 die politische Dimension der Gegenwartskunst ausgelotet worden – sicherlich notwendigerweise unter Ausklammerung einer ganzen Reihe von Positionen, aber doch in einem überzeugenden Willen zur Prüfung der menschen- und gesellschaftsverändernden Möglichkeiten einer Kunst, die sich nicht mit der Dekoration einer ökonomisierten Welt begnügen will. Was von dem Gezeigten künstlerisch Bestand haben wird, wird der Zukunft überlassen bleiben. Wir verlassen ein Feld der Kunst, das sich noch in vielen Richtungen beackern ließe und das sich in vielen einzelnen Theoriebildungen auffächert.

6. Schulung der Sensibilität

In dem vorigen Abschnitt war die Berührung von Ethik und Kunst offensichtlich. Es wäre jetzt sehr viel weiter insbesondere über die frühe Moderne und ihre gesellschaftsutopischen Projekte auszuholen. Ich spreche nicht über künstlerische Konzepte des Protests und der Kritik wie sie Otto Dix aus Gera zur formal ganz eigenständigen und höchst wirkungsvollen Meisterschaft entwickelte, nicht über die zum Teil tragisch verfehlten Konzepte des „Neuen Menschen“ durch die Kunst wie sie hier in Erfurt im Kontext einer wichtigen Ausstellung vor fünf Jahren vorgestellt wurden, nicht über die Utopien und Träume einer neuen Welt durch und in der engagierten Kunst, die soweit geht, keine Kunst mehr sein zu wollen, wie sie die Künstler in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bewegt hat.²²

Ein radikales Gegenbeispiel zu der Inhaltlichkeit scheint eine Malerei wie die von Joseph Albers zu sein.

Abb. 12



© Thomas Sternberg

Josef Albers, Hommage to the Square, 1967, 101,5 x 101,5 cm

²¹ So: Paolo Bianchi, Inselhaftes Denken. Eine traditionsreiche Veranstaltung in einer Abschwungphase, in: Kunstforum 138 (1997) S. 367 – 483, hier S. 368.

²² Vgl. den Katalog: Expressionismus in Thüringen, Facetten eines kulturellen Aufbruchs, hg. v. C. Nowak, K. U. Schierz, J. H. Ulbricht, Jena 1999; darin: „Der Neue Mensch“ S. 177 – 216. Und zum Ganzen: Werner Hofmann, Die Kunst, die keine Kunst sein will, in: Moral und Kunst im Zeitalter der Globalisierung, hg. v. Karl Acham, = Zeitdiagnosen 2, Wien 2002, S. 21 – 34.

Hat solche minimalistische Kunst auch irgend etwas mit Ethik zu tun? Ich denke auf einen zweiten Blick sehr wohl. Albers hat sich mit der Relativität des Sehens beschäftigt. Das Sehen selbst wird zum Thema. Kippfiguren und geometrische Zeichnungen, die das räumliche Sehen irritieren, machen einen gewichtigen Teil seines Werkes aus. Zentral wurde für ihn die Feststellung der Relativität der Farbe, die in ungleichen Umgebungen ungleich wahrgenommen wird – aber auch von unterschiedlichen Rezipienten unterschiedlich gesehen wird. „Nur der Schein trügt nicht“ war ein Motto dieses Künstlers.²³ Aus der Erkenntnis, dass alle Farbwahrnehmung Täuschung ist, ergibt sich für Albers die Forschung nach den wandelnden Wirkungen der Farben im Zusammenspiel und im räumlichen Sehen: liegt eine Farbfläche der späten und häufigen „Ehrungen des Quadrats“ „hinter“ oder „vor“ der anderen? Wird hier eine Abfolge von Räumen imaginiert oder eine Überlagerung von Flächen? Die Wahrnehmung ist bei jedem Betrachter und zu jedem Zeitpunkt anders. Objektivität und Gewissheiten werden fraglich in der und durch die Anschauung. Mit diesem Brüchigwerden der Selbstsicherheit und der Relativität der Wahrnehmung wird eine Befragung erzielt, die Auswirkungen auf die Beurteilungskategorien bis in das Handeln hinein haben – bin ich allein so und wie fühlt der Andere?

Nur so viel zur Frage, ob auch in Kunstwerken eine Nähe zur Ethik liegen kann, die nicht einen Inhalt thematisieren, sondern das Sehen selbst. Hier, wie in der Begegnung Kunst überhaupt, erfahren wir zunächst Fremdheit, Befremden, eine Wahrnehmung von Alterität. Und „die ‚Andersheit‘, die in uns eintritt, macht uns anders“, wie es der Literaturwissenschaftler George Steiner formuliert.²⁴ Was geschieht beim Sehen zudem allein in der Imagination des Betrachters? – Wie weit bestimmen Vorstellungen das, was man sieht: 1986 hat die französische Künstlerin Sophie Calle 23 Blindgeborene gefragt, was sie unter Schönheit verstehen und deren Antworten mit Porträtfotografien und Bildern zu den Antworten veröffentlicht.²⁵ Es handelt sich um eine weitere Radikalisierung der Frage nach der Subjektivität des Sehens selbst.

Am Schluss sollen zwei weitere Beispiele aus der Berliner Ausstellung „Warum!“ stehen. Eines zeigt die Suche nach der unverstellten, radikalen visuellen Ehrlichkeit gegenüber dem menschlichen Körper, wie sie schon Albrecht Dürer und auch – wie gezeigt - Matthias Grünewald zum Thema gemacht haben. John Coplans, ein 84-jähriger Künstler, der in New York lebt, hat 2002 eine Serie von Selbstporträts mit der Kamera gemacht.

Abb. 13

John Coplans
ohne Titel
188 x 84 cm
(= zwei von 22 Fotoarbeiten)



© Thomas Sternberg

²³ Vgl. Jürgen Wißmann, Katalog: Josef Albers, hg. v. Landesmuseum Münster, Ausstellung Münster, Basel u. a., Recklinghausen 1968.

²⁴ George Steiner, Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?, dt. München / Wien 1990, S. 248.

²⁵ Vgl. Katalog: warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen, hg. v. M. Flügge u. Fr. Meschede, = Ausst. aus Anlass des 1. Ökumenischen Kirchentags, Berlin 2003, Stuttgart 2003, S. 74 – 83.

Er möchte durch die Fotos seines unverstellten, zeit- und heimatlosen, nackten Körpers die Frage nach der Identität stellen. Die Fotos des alten Mannes – in der Ausstellung überlebensgroß präsentiert – wirken auf den ersten Blick abstoßend und lassen auf einer zweiten Ebene die Frage nach dem Menschen zu, wie sie in der Kunst immer wieder gestellt worden ist. Gerade in einer Zeit eines Kults der Schönheit und Gesundheit, der falschen und glatten Filmbilder wirft ein solcher Anblick zurück auf den realen, einzigartigen, unverwechselbaren Menschen in seiner vergänglichen Körperlichkeit. Die interpretierende Assoziation mag dann weiter führen – sicher aber hat sie in der Frage nach dem Menschsein eine ethische Dimension. Diese Fotografien schließen den Kreis zu dem Bild des Schmerzensmanns und dem Realismus des Bildes, der in ganz unterschiedlicher Weise zum Thema werden kann.

7. Engagierte Kunst durch Kontrast

Der Unterschied im Menschenbild verdeutlicht schließlich eine Arbeit des englischen Künstlers Marc Wallinger, der 1999 aus kunstharzgebundenem Marmorstaub und Stacheldraht eine schlicht-ernste Männerfigur mit Lententuch und Dornenkrone vorstellte, die 2001 im englischen Beitrag der Biennale von Venedig zu sehen war. Geschaffen wurde sie als Figur für einen leeren Sockel am Trafalgar-Square in London, wo sie als Gegenpol zur Ehrensäule für den Admiral der Schlacht von Trafalgar gedacht war.

Abb. 14



© Thomas Sternberg

Mark Wallinger, *Ecce homo*, 1999

Leider hatte die Administration der Stadt London nicht den Mut zur dauerhaften Aufstellung dieser Figur, die eine wichtige Bedeutungsvariante durch den Ort ihrer Aufstellung gefunden hätte. Auf der Ehrensäule steht die pathetische Skulptur des „Helden“. Das alte Thema des „Ecce homo“ aus der Passionsgeschichte, das „Seht welch ein Mensch“ des Pilatus wird zum Pathos der Gewaltlosigkeit in Kontrastierung einer Art von Größe, die sich allein aus Macht und Gewalt speist. Die Figur Nelsons wird im Kontrast der zwei Skulpturen desavouiert.

Ganz ähnlich hatte auch Pablo Picasso auf das konventionell pathetische Kriegerdenkmal des Städtchens Vallauris in Südfrankreich in den fünfziger Jahren reagiert, dem er einen betont schlicht-ernsten „Mann mit Schaf“ gegenüberstellt: das Denkmal eines zum Frieden entschlossenen Hirten als Antibild zum Krieger. Dass auch er damit eine zentrale Figur des christlichen, der europäischen Ikonographie abwandelt, das des Schafrägers und „Guten Hirten“ zeigt die andauernde Kraft einer Kunst, die sich mit der Frage nach dem Menschsein und dem richtigen Handeln über alle Jahrhunderte beschäftigt hat – auch dann, wenn dies nicht in programmatischen Inhalten plakativ demonstriert wird.

Es ist an uns als den potentiellen Betrachtern der Kunst, das zu sehen, bzw. das Sehen wieder einzuüben, um die wichtigen Bilder von denen des Massenkonsums und der Manipulation zu scheiden. In der Kunst liegt der ethische Beitrag vor allem die Schärfung der Sensibilität für das Humane; Ethik allerdings nicht im Sinne von Regeln und begrifflicher Reflexion – das bleibt Aufgabe von Philosophie und Theologie. Ethik kann die Folge eines Sehakts sein. Kunst sehen zu lernen, kann so verstanden zu einer Humanitätsschulung werden. Das Ergebnis der Begegnung mit solcher Kunst kann dann durchaus in der Selbsterkenntnis münden: „Du musst dein Leben ändern!“.